

**Clarice Lispector e a performance da linguagem literária**  
**Clarice Lispector and the literary language performance**

**Katiuce Lopes JUSTINO<sup>1</sup>**

**Resumo:** Este trabalho propõe o estudo de uma concepção particular de linguagem por parte da autora Clarice Lispector. Em sua obra, o discurso é sempre problematizado e o ato da escrita, sobretudo nas obras finais da escritora, aparece como tentativa limítrofe de apreensão/criação da realidade. Com base nas recentes teorias sobre a performance em literatura, objetivou-se apontar algumas consequências possíveis desse tipo de procedimento na manipulação da palavra. Reposicionando a importância do ato de narrar em relação ao fato narrado, Clarice, principalmente a partir da década de 60, coloca em xeque o mercado editorial e seu próprio discurso anterior, chegando ao ponto de ficcionalizar sua própria assinatura, seu próprio estilo, renegar seus leitores fiéis e lançar-se no abismo da criação infinita da linguagem vazia, como no sopro de vida.

**Palavras-chave:** autoria, performance, Clarice Lispector.

**Abstract:** The present work proposes a study of a particular language conception by the author Clarice Lispector. In her work, the speech is always problematized and the writing action, mostly in her final works, appears as a limitrophe attempt of creation/apprehension of reality. Based on the recent theory about literature performance, it was aimed to appoint some possible consequences of such procedures of word's manipulation. Repositioning the importance of the narrating act with respect to the narrated fact, Clarice, mainly from the sixties, questions the publishing market and her own previous discourse, reaching to the point of forging her own signature, her own style, denying her faithful readers and casting herself into the infinite abyss of creation of empty language.

**Keywords:** authorship, performance, Clarice Lispector.

---

<sup>1</sup> Doutoranda – Departamento de teoria linguística e literária do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto - Unesp /Ibilce – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. Email: katiucelopesjustino@hotmail.com

## 1. Desenho de uma continuidade

Clarice Lispector possuía a certeza de que o coração selvagem da vida só poderia existir fora dos limites da palavra. Para ela, o ser humano, com sua linguagem, poderia, no máximo, tentar chegar perto dele.

Revisitar toda a obra da autora, desde o seu primeiro romance, nos obriga à percepção de que o apontamento desse primeiro fracasso – o da palavra – desse seu esvaziamento, desse seu labirinto foi o caminho escolhido por ela para superar seu incômodo maior, absoluto: o de não ter nascido bicho.

Da antítese entre a animalidade e a força civilizatória do discurso, nascia uma literatura única, obstinada em descortinar o funcionamento das relações humanas sempre mediadas pela linguagem: o fato de estar sendo “para si” ao mesmo tempo em que se vive “com os outros” (ou “apesar deles”), tendo, portanto, que simular um entendimento precário, falseador e, muitas vezes, desonesto do que seja esse Outro.

Exatamente por esses confrontos, é selvagem, incomunicável, maldosa, sozinha e terrivelmente lúcida a primeira grande personagem do romance de inauguração – *Perto do coração selvagem* (1944). Inteligente, Joana aprende já na infância a utilizar a palavra como isca:

Sim, eu sei o ar, o ar! Mas não adiantava, não explicava. Esse era um de seus segredos. Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar ‘a coisa’. Tudo o que mais valia exatamente ela não podia contar. Só falava tolices com as pessoas. (LISPECTOR, 1997, p. 22)

No livro, nenhum diálogo parece natural. Todos encenam, de um modo ou de outro, para atacar ou para se defender. A menina órfã estranha as palavras, mas depois de dominá-las sente com isso uma espécie de destinação: a certeza de que dava para o mal.

Ela se afasta fazendo uma trancinha nos cabelos escorridos. Nunca nunca nunca sim sim, canta baixinho. Aprendeu a trançar um dia desses. Vai para a mesinha dos livros, brinca com eles olhando-os a distância. Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. "Nunca" é homem ou mulher? Por que "nunca" não é filho nem filha? E "sim"? Oh, tinha

muitas coisas inteiramente impossíveis. Podia-se ficar tardes inteiras pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca? (LISPECTOR, 1999, p. 23)

Cada romance da autora, desde sua estreia, demonstrou grande coragem e autonomia, como se lê nas palavras de Antônio Cândido:

[...] é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos retorcidos da mente. (CÂNDIDO, 1970, p. 126).

Dada a singularidade de seu projeto estruturado numa experimentação que envolve a própria estrutura da linguagem e sem uma tradição direta a quem dever, Clarice forçou críticos a fabricarem antecessores na literatura brasileira, além de buscar apadrinhagem estrangeira para suas inovações.

Muito mais que uma tentativa, a continuidade da obra de Clarice revelou uma revolução. Um dos pontos centrais dessa ruptura, notada por Sérgio Buarque de Holanda, no ensaio *Tema e Técnica*, de 28 de maio de 1950, foi a dedicação à poesia e aos problemas da poesia:

Em toda a nossa história literária, a primazia do tema na inspiração novelística tem sido fato discutido. É ela que tende, quase com a exclusão de outros fatores, a autorizar e justificar movimentos literários, só desaparecendo seu prestígio quando desaparece, pela reiteração fatigante, pelo cansaço, o interesse por determinado tema. (HOLANDA, 1989, p. 178).

Privilegiando a captação deslocada da realidade, fazendo emergir nas tramas uma série de heróis aparentemente tolos (no sentido mesmo de ‘sem inteligência, idiota’) que, não obstante, triunfam, Clarice o faz sempre através de um tratamento dado à linguagem, que presentifica a realidade, vinculando-a estreitamente à percepção do narrador, num mecanismo performático apontado por Benedito Nunes já em 1961:

[...] a concepção da escrita como *encenação*, um dos mais importantes traços característicos da poética de Clarice Lispector [...] já se dá a ver com clareza na estrutura, na concepção e na linguagem deste romance [...]. É preciso ler [em *A cidade sitiada*] um evidência do projeto literário clariceano que concebe a escrita como processo performático, e o escritor como um encenador. (NUNES, 1995, p.41).

No caso deste romance de 1949, alguns trechos delineiam claramente a teatralização do narrar. Sob a ótica da personagem Lucrecia, intenta-se, em vez de ver a realidade dos objetos, criar a própria realidade deles com uma linguagem forjada especificamente para isso, tornando presente a percepção dos objetos no ato da escritura e projetando o mesmo processo para o instante-já da leitura, fundindo dessa forma o estado de coisas captado ao movimento contínuo da linguagem literária: a personagem, diante de uma série de miniaturas, tem fluxo dos pensamentos descrito da seguinte forma: “Que diria se pudesse passar, de ver os objetos, a dizê-los... Era o que ela, com paciência muda, parecia desejar. Sua imperfeição vinha de querer dizer, sua dificuldade de ver era como a de pintar. (LISPECTOR, 1995a, p.62)”.

Após *A cidade sitiada*, de 1949, Clarice escreveu *A maçã no escuro*. Trata-se de um romance difícil, tido como o mais elaborado da escritora, pelo menos até então, em que os problemas teóricos da escrita de ficção começam a fazer parte da estrutura ficcional de maneira deliberada. Neste livro, a trama se divide em três capítulos: “Como se faz um homem”, “Nascimento do herói” e “A maçã no escuro”, num claro posicionamento de reflexão acerca de como o amálgama da linguagem fará nascer e performar a persona que delineia o centro da narrativa.

Sabemos, como leitores, que o homem “feito” no primeiro capítulo é, na verdade, um homem que intenta morrer para a linguagem utilitarista do mundo. É depois dessa incursão (quase que análoga à aventura do nascimento da palavra poética) que o herói romanesco começa a ser delineado, ainda para fracassar de antemão no papel que lhe cabe.

Como esclarece Olga de Sá,

Em *A maçã no escuro*, Martin também recuara até o estado edênico, alcançando a linguagem icônica do gestual, sem palavras. Parece até que recuara mais ainda, pois seu pulo inicial no jardim é de um macaco e sua voz é um grunhido de satisfação. Quando, muito depois,

atinge o alto da colina, em companhia de Vitória, e pode apontar com o dedo, isto seria a nomeação dos seres. (SÁ, 1999, p. 80).

Beirando o silêncio, figurando no romance com o corpo, Martin lança um olhar de desconfiança para o teatro das relações humanas. Negando-se a responder aos papéis e limites que lhe impõe o fato de ser um homem racional, ele ameaça a ordem da representação, ensejando, em última instância, um mundo no qual se possa, completamente só e desvalido, em contato profundo com a natureza bruta, gritar:

[...] – É, sim! alto e sem sentido, e parecia cada vez mais glorioso como se fosse cair morto.

[...] Então repetiu com inesperada certeza: “é, sim!” Cada vez que dizia essas palavras estava convencido de que aludia a alguma coisa. Fez mesmo um gesto de generosidade de largueza com a mão que segurava o passarinho, e magnânimo pensou: “eles não sabem a que estou me referindo.” (LISPECTOR, 1995b, p. 26 -27).

Em *A maçã no escuro*, portanto, como viria a acontecer obsessivamente na produção final da escritora, Clarice trabalha o problema da criação *versus* linguagem, revisitando o mito bíblico do Gênesis e deslocando seus símbolos mais recorrentes, como o crime, a expulsão do Éden, a nomeação dos seres, a maçã (signo exato do malfadado discernimento humano). Assim, o problema envolvendo a linguagem e sua capacidade de acionar a realidade está plenamente colocado, dialogando com o mito judaico-cristão, fonte, aliás, amplamente utilizada por Clarice.

Já na década de 60, com *A paixão segundo G.H.* (1964), uma diferença central se coloca: o foco narrativo passa a ser a primeira pessoa. Muito embora a narração dos romances anteriores esteja coalhada de diálogos em que existem intervenções nítidas na voz do narrador, o que nos leva à percepção de um discurso indireto livre, neles está presente o tom de constatação e investigação em relação aos personagens e à realidade que eles vivem. No entanto, em *A paixão*, a linguagem se estrutura de modo a ser ela a força principal, no sentido de que uma realidade mutável se incorpora num estilo místico, numa espécie de sagração do verbo que não contém a realidade, mas a constrói. Uma ofensiva contra a linguagem utilitarista está erigida: *A paixão* é o resultado de uma entrega. Se a personagem Joana pudesse acessar a experiência de G.H., poderíamos dizer que ela se libertara da palavra-isca e alcançara a palavra-transcendência:



Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo - traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. (LISPECTOR, 1998, p. 21)

O livro, escrito todo em epifania, tem um enredo banal, mas, mesmo assim, é primeiro a conter uma espécie de moldura, como se fosse um aviso. O trecho, assinado pelas iniciais C.L. é o seguinte:

#### A POSSÍVEIS LEITORES

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém (LISPECTOR, 1998, p. 7).

Nesse trecho, esboça-se uma comunicação direta entre a autora (sempre indicada pelas iniciais) e o público. No entanto, tratando-se de um projeto vazado por armadilhas, como é o de Clarice Lispector, uma análise mais acurada poderia mostrar ironias, sabotagens... Quem poderia supor que um livro tira algo de alguém? Por que dizer que este livro nada tira de ninguém?

Logo após *A paixão segundo G.H.*, Clarice lançou *A Legião Estrangeira*, que, inclusive, não teve a repercussão merecida em função do grande destaque dado pela crítica ao romance do mesmo ano. O volume de contos é dividido em duas partes, sendo que a segunda apresenta uma espécie de ressalva, de certa forma introduzindo um novo paradigma na escrita clariceana que seria amplamente utilizado na década de 70, ou seja, o que a crítica chamou de “rebaixamento”. A seguir, o comentário que supostamente justifica a publicação de “textos menores”:

Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do

malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão. (LISPECTOR, 1964, p.127)

O aparecimento cada vez mais frequente desse tipo de comentário, pré-texto, paratexto ou mesmo introduções e dedicatórias propõe uma discussão: até que ponto um autor retira-se do próprio corpo ficcional que incorpora ao escrever tais textos? Ou seriam eles molduras de uma estratégia ficcional que inclui a dispersão da categoria autoral em níveis hierárquicos, o que torna mais complexo e autoconsciente seu projeto artístico performático? Assumir esse procedimento (a performance literária) e tentar compreendê-lo na base de suas implicações filosóficas parece ser um caminho bastante interessante no que diz respeito à forma como Clarice toma a linguagem para trabalhá-la literariamente.

## 2. Molduras modificam retratos

Em *A legião estrangeira*, o anúncio de textos de “fundo de gaveta” insere no interior do livro uma opinião e uma justificativa sobre os textos que virão. No entanto, cotejando o trecho com uma análise mais profunda do projeto do livro em geral, pode-se ler o fragmento como texto ambíguo, insidioso, que, de dentro do sistema literário, emoldura a discussão política sobre o sistema de valores que rege o mercado e a atividade literária no Brasil. É, portanto, a indicação de uma presença performática (actorial) de uma voz autoral no interior da ficção com a capacidade de adicionar uma camada estratégica e crítica ao projeto do livro como um todo.

Arnaldo Franco Jr., em artigos recentes, tem esclarecido esse tipo de estratégia, colaborando para uma leitura mais politizada das estratégias formais de Clarice, como podemos ler a seguir:

Ao organizar o livro em duas partes, Clarice encena uma divisão assentada no bom-senso, no senso de proporção e de medida, no sistema de valores que enforma o senso comum dos que participam do sistema literário para, numa reviravolta, questioná-lo, desestabilizá-lo, avaliando-o como “imposição muito limitadora” (FRANCO JUNIOR, 2004).

Tal procedimento, como apontado anteriormente, é reiterado em obras subsequentes. *A via crucis do corpo*, publicado em 1974, é, como se sabe, um livro

curioso. Feito sob encomenda, encena o drama da literatura no mercado editorial e lança um olhar sobre os aprisionamentos a que está sujeito um autor supostamente “responsável” por uma “obra anterior”:

O livro torna-se interessante quando lido sob a perspectiva da encenação característica do trabalho de criação de Clarice. Ele não rompe com o projeto literário da escritora, apenas radicaliza o drama da linguagem de que nos fala Benedito Nunes (1989), mostrando que a heteronímia constitui um elemento de base em sua literatura. Choca, entretanto, porque abala a clausura das rotulações metafísico-místicas em que Clarice tende a ser encarcerada. (FRANCO JUNIOR, 2007).

Dessa explanação, depreendemos uma matriz essencial que motivou a escrita deste artigo: *A Via Crucis do Corpo*. Como os demais livros da década de 70, é um livro que já inclui em sua problemática o espólio intelectual de sua escritora, que parece querer livrar-se dele, ou, pelo menos, superá-lo, negociando um nome, de um lado, com o próprio mercado editorial e, do outro, com a própria lógica ficcional, utilizando-a para “botar preço” em sua escritura. Tal procedimento baseia-se fundamentalmente na colocação do que estamos chamando de “moldura”. Trata-se, efetivamente, de um “paratexto”<sup>2</sup> denominado: “Explicação”. Alguns trechos presentificam o problema:

O poeta Álvaro Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. [...] Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio. [...] Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. [...] É um livro de treze histórias. Mas podia ser de quatorze. (LISPECTOR, 1984, p. 7-8)

Nesse fragmento, encontramos elementos centrais como a sugestão de que a voz narradora se vale da ambiguidade de ser ou não ser, na verdade, Clarice Lispector. Além disso, a menção a uma heteronímia (Cláudio Lemos) ratifica a permanência de uma espécie de rastro das iniciais do nome da autora, que, inclusive, assinam o

---

<sup>2</sup> referência a Gerard Genette



fragmento. As treze histórias, que podiam ser quatorze, emolduram possivelmente “Explicação” – fragmento que questiona, inclui e subverte, de modo performático, os pré-conceitos e valores de um sistema literário que parece se apropriar de um nome e transformá-lo em campanário de bom senso e bom gosto.

Aliás, por falar em campanário, faz-se necessário, nesta sequência, analisar as configurações que esse tipo de procedimento toma em *A hora da estrela* (1974), mais um marco entre os livros que discutem claramente os problemas do escrever, desde suas esferas ontológicas até mesmo as mais vis, como por exemplo, as demandas de mercado e os estigmas associados ao intelectual. Na novela, a representação autoral ganha um nome, um sexo, um qualificador, uma classe social e uma personalidade sádica. Estamos falando de Rodrigo S.M., cujo qualificador é ser “na verdade Clarice Lispector”, o intelectual de classe média que narra a história de Macabéa, a personagem nordestina com quem ele se identifica por contrários, por quem se apaixona e a quem depois mata, impiedosamente.

*A hora da estrela* possui um pré-texto muito específico: A “Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)”. Também possui uma página em que figuram treze títulos e em cujo centro penetra a assinatura da autora, reproduzida em cada volume, misturadas aos tipos editoriais.

Conforme aponta Lígia Maria Winter (2007),

Como antropônimo, Clarice Lispector é um fantasma de presença, uma reminiscência, cuja inscrição imprópria põe em pauta seu renome. A mesma dualidade (nome/renome) instaura-se na dedicatória do livro: “Dedicatória do Autor (Na verdade Clarice Lispector)”

[...]

Antes de se sujeitar a um antropo, evocando-o, o nome próprio refere-se a seu renome: o estatuto pontuado Autor (autoridade, direito adquirido, poder). Trazer o autor à verdade ficcional da narrativa é questionar suas bases (WINTER, 2007, p.21, p. 23).

Assombrando sua própria obra com uma forte presença de um autor em primeira pessoa, Clarice provoca uma exposição de um “si mesmo” autoral, que parece ter como função criar um interesse pelos chamados “bastidores da literatura”, delegando uma importância em desnível para a fábula narrada.

Ao mesmo tempo em que se mostra, esse autor parece diferir de si mesmo, ficcionalizando sua própria assinatura, se afastando de seu próprio renome, dispersando-se para além do seu traço, do seu estilo:

Noto que meus imitadores são melhores que eu. A imitação é mais requintada que a autenticidade em estado bruto. Estou com a impressão de que ando me imitando um pouco. O pior plágio é o que se faz de si mesmo. A luta é dura: se eu for fraco morro. [...] O pouco de popularidade que eu tenho me desagrada. E há também os meus imitadores. Mas e eu? Para que estilo eu vou, se já fui tão usado e manuseado por algumas pessoas que tiveram o mau gosto de serem eu? Vou escrever um livro tão fechado que não dará passagem senão para alguns. [...] Minha escuridão fatal será promessa de uma luz também fatal? (LISPECTOR, 1999, p. 34)

Tais procedimentos remetem a uma série de recursos ligados ao universo normalmente relacionado ao problema da performance em literatura, termo amplo e que ainda clama por uma definição mais profunda. Embora não seja o escopo neste trabalho incorrer em tarefa tão audaciosa, é nosso dever, pela própria necessidade de conformação teórica, um levantamento seletivo dos usos que alguns estudiosos têm feito desta palavra mais ou menos polissêmica.

Acompanhando uma trilha organizada por RAVETTI (2002, p. 47-66), podemos elencar quatro importantes vertentes:

1) quando performance, no sentido de teatralização, está correlacionada a

[...] exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração (op. cit).

2) quando performance, no sentido de atuação de termo performativo, segundo acepção de Austin e posteriores discussões de Searle e Derrida, designa situações enunciativas em que palavras deixam de indicar determinada ação para performá-la, ou seja, realizá-la na substância linguística. O exemplo clássico é o dos verbos performativos, exaustivamente estudados, dos quais o principal exemplo está na formulação “Eu te batizo”, que, quando a) dita em 1ª pessoa; b) dita por pessoa reconhecidamente

autorizada a dizê-la e c) dita em ocasião em que se monta o ritual para dizê-la tem poder de realizar o próprio ato que enuncia;

3) quando performance, no sentido de prática cultural, marcada pela repetição do discurso oficial, segundo as teorias identitárias de Homi Bhabha e Judith Butler, produzem um sujeito enunciativo. Nesse caso, o discurso é quem determina o sujeito, e não o contrário;

4) quando performance, no sentido de discursos que evocam civilizações indígenas, por meio do devoramento de situações de oralidade, em que estão presentes também a prática ritual, caracterizada por movimentos coreográficos, recitação, musicalização, entre outros.

No caso da primeira linha, tais procedimentos criam, em primeiro lugar, uma recusa ao estabelecimento de uma identidade oficial, sólida, crível, fechada. No caso de Clarice Lispector, vinte anos de escrita fazem com que ela possua uma marca, um contorno mais ou menos definível e será justamente essa marca (essa assinatura) que passará a ser um ponto problematizante na sua obra posterior, como explica Luciene AZEVEDO (2007b) acerca desse procedimento em *A hora da estrela*:

É sintomático que, considerando a tradição interessada de nossa literatura, seja justamente em uma obra de Clarice Lispector que todos esses impasses venham à tona de forma quase cínica. Sintomático ainda pelo fato de Clarice Lispector ter merecido atenção da crítica pela resistência que impõe a essa tradição (basta reler o artigo de Antônio Cândido que saudava sua aparição). Chega a ser irônico o fato de que, depois de ter pairado sobre ela o rótulo de escritora alienada de estilo “mulherzinha”, *A hora da estrela* possa ser encarado como um marco problematizador da representação da voz do Outro no panorama literário brasileiro, colocando-se no olho do furacão dessa mesma tradição interessada. (AZEVEDO, 2007b, p.82)

No entanto, é preciso considerar que há contaminações e fulcros problematizantes nos quais a amplitude do conceito de performance se faz presente. Por exemplo, nota-se, também, na análise de *A hora da estrela*, a teia de problemas identitários, passando obviamente pelo problema da escritora-mulher, trazendo à tona as possíveis consequências que reverberam nas contribuições de Bhabha e Butler, como aponta o item 3, e que não vem ao caso, neste artigo, explorarmos.

Vale dizer também que o problema mais filosófico envolvendo Austin, Searle e Derrida (item 2) desemboca no problema da palavra/ação de Clarice Lispector e na questão da assinatura/falsificação, já apontado anteriormente.

O jogo estabelecido pela autora parece repercutir a polêmica discussão acerca da existência ou não de performativos sérios e não-sérios. Derrida, como se sabe, desconstrói a estratégia de Austin de deixar de lado performativos feitos “por atores em cena”, em função de eles serem parte de um discurso parasitário, ou seja, não sério (CULLER, 1997, p. 135).

Segundo o próprio Austin, os performativos estão sujeitos

[...] a certos outros tipos de enfermidade que infectam *todos* os enunciados. E esses, da mesma forma, embora possam novamente ser trazidos para uma exposição mais geral, estamos no momento excluindo deliberadamente. Quero dizer, por exemplo, o seguinte: um enunciado performativo será, por exemplo, de um modo específico oco ou vazio, se dito por um ator no palco, introduzido num poema, ou dito em um solilóquio. (AUSTIN *apud* CULLER, p. 134-135)

No caso de *A hora da estrela*, a assinatura, gesto performático de validação da autoria, acontece nos moldes de um gesto feito por um ator no palco, considerando que a escrita é um *locus* de encenação para Clarice Lispector. Portanto, o excerto “na verdade Clarice Lispector”, na dedicatória do autor em *A hora da estrela*, é um exemplo claro do que Austin está chamando de “enfermidade” ou performativo parasitário.

Entretanto, é essa força que reafirma Derrida ao desconstruir o pensamento de Austin (mesmo ante a defesa de John Searle em prol de Austin no famoso *Reiterating the Differences*). Segundo o filósofo francês, para que uma promessa (ou uma aposta ou mesmo uma prática como o batismo ou a declaração de um casamento) ocorra, ela deve ser um gesto reconhecível como “cerimônia”, algo que se repete mais ou menos da mesma forma, em que os atores tenham papéis preconcebidos, como numa atuação. Assim, um ator no palco podendo representar um casamento é um excelente modelo de como um casamento é uma repetição (uma iteração), uma atuação. Dessa forma, podemos reverter o pensamento dual do que seja “sério” e “parasitário” em Austin, e considerar, com Derrida, que os performativos “sérios” são apenas um caso especial de

atuação. As consequências desse raciocínio para as questões de performance autoral são previstas por Culler (1997):

Esse é um princípio de amplitude considerável. Algo pode ser uma sequência significativa somente se é iterável, somente se pode ser repetido em vários contextos sérios e não sérios, citado e parodiado. A imitação não é um acidente que recai sobre um original, mas sua condição de possibilidade. Só existe algo como um estilo original de Hemingway se pode ser citado, imitado e parodiado. Para que haja tal estilo, é preciso que haja aspectos reconhecíveis que o caracterizam e produzem seus efeitos distintivos; para que os aspectos sejam reconhecíveis, deve-se poder isolá-los com elementos que poderiam ser repetidos e, portanto, a iterabilidade manifesta no inautêntico, no derivado, na imitação é o que possibilita o original e o autêntico. (CULLER, 1997, p. 138-139)

Desta forma, tendo demonstrado acima como as várias vertentes de consideração do gesto/escrita/enunciado/rito performáticos estão interligadas no mesmo problema previsto por Austin na mensuração de uma capacidade da linguagem de ir além da simples descrição das circunstâncias e poder vertiginosamente deslocar padrões de verificação e construção do que é real e do que é encenação, e analisando com Derrida o jogo perverso de complementariedade que existe entre a validação de um original e a iteração de uma cópia, seja na literatura ou na decodificação de um sujeito pretensamente único, verificamos o quanto a literatura de Clarice Lispector foi capaz de perceber essas potências na linguagem e apontá-las em diferentes circunstâncias e com reverberações distintas.

A obra de Clarice Lispector talvez seja um dos mais poderosos exemplos em língua portuguesa dessa matéria complexa que tanto gerou polêmica nos estudos sobre a linguagem nos últimos cinquenta anos – a problemática da performance que é em última instância mais um derivado do problema central da representação. Certamente, a modulação performática existe desde que existe literatura, porém o aprofundamento da consciência metaficcional e a coragem para desmascará-la no cerne da narrativa colocam o leitor diante de escrituras que possuem a propriedade de comunicar ao mesmo tempo em que colocam a linguagem diante de seus limites ontológicos para, em última instância, questionar a própria natureza linguística da realidade em si, pelo menos da realidade em si para o ser humano, definível consciência a partir da



linguagem. É dessa literatura profundamente filosófica, no sentido exato do termo, que estamos falando neste artigo.

### 3. Cobra que engole o próprio rabo

Em *Um sopro de vida*, finalmente, Clarice conclui a imersão em seu próprio ícone como figura literária, desrealizando-se em prol de um fechamento, que provocaria uma subversão intensa dos lugares críticos a que vinha sendo relacionada, fazendo reverberar como “cobra que engole o próprio rabo” sua capacidade de subverter até seu autorretrato, já bem delineado em tantos anos de atividade literária.

*Um sopro de vida* não começa de onde começa: seu texto dialoga com aquilo que podemos chamar de “obra anterior” de Clarice Lispector. Um livro cujos personagens são instâncias narrativas e os fatos são procedimentos literários. Não é um livro comum, é uma obra sobre os limites do livro, da obra, da escritura e da autoria. A performance aqui é da própria escritura e termina com o autor morto e a significação recomeçada.

AUTOR. – Isto afinal é um diálogo ou um duplo diário? Só sei uma coisa: neste momento estou escrevendo: “neste momento” é coisa rara porque só às vezes piso com os dois pés na terra do presente: em geral um pé resvala para o passado, outro pé resvala para o futuro. E fico sem nada. (LISPECTOR, 1999, p. 36).

Iniciado em 1974 e concluído em 1977, essa obra dialoga com os pressupostos estéticos e temáticos que orientaram a produção clariceana desde a sua estreia, em 1944. Ao mesmo tempo, pode ser lida como uma proposta inovadora, calcada na problematização da linguagem e das relações estabelecidas via linguagem, vinculando questões como encenação e dramatização a um questionamento sempre duplo: —“o que é o ser?” e “o que é o escrever?”. Na obra final, escrever se torna uma espécie de agonia: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos” (LISPECTOR, 1999, p. 13).

Assim, escrever é gesto presentificado, performance de autor que luta contra a morte e ao mesmo tempo luta para libertar-se das amarras que sua própria vida literária

construiu. Convocando, portanto, uma renovação no que concerne às expectativas com relação à sua produção e promovendo uma crítica que desestabiliza uma herança de leitores pela qual ela mesma teria sido responsável, Lispector tece a difícil relação entre o exercício sempre inédito da composição artística e sua obra anterior, seja dentro de uma tradição pré-existente, em termos gerais, ou mesmo de uma tradição que rotula um artista. Assim, o texto desmascara e reformula aquilo que poderíamos chamar de “mito do escritor”.

Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos. Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada. Estar fazendo de propósito um livro bem ruim para afastar os profanos que querem gostar. Mas um pequeno grupo verá que esse gostar é superficial e entrarão adentro do que verdadeiramente escrevo, e que não é ruim nem é bom. (LISPECTOR, 1999c, p. 21).

Tendo dessa vez uma longa introdução, o livro quer “afastar os infiéis” que querem gostar, por já terem gostado, acuando um gesto que se quer livre em um padrão por ele mesmo criado e o faz performando a criação. Lendo-se e defendendo-se, o livro inclui na sua própria estrutura o paratexto, prescindindo de margens e arvorando-se a liberdade de inclusive dizer:

Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. (LISPECTOR, 1999c, p.20).

Emoldurando, portanto, de dentro do próprio discurso, entrelaçada a ele, sua própria sabotagem, a autobiografia inscrita é, sobretudo, uma performance, que é, inclusive, interrompida de modo cênico na última página.

O gesto de incompletude assinala a encenação da morte, incluída e anunciada no livro todo. Assim, esta é uma obra pesada de uma autora à beira da morte, que de tanto desconfiar do discurso, aprendeu a fazê-lo se autoapontar, de modo que possa sempre voar como uma estrutura vazia, lúdica, cênica, leve. Eis a leveza do sopro, mesmo em face da morte.

Pode-se dizer, por fim, que a máscara que Clarice tão sabiamente manipulou também salva seu último livro: numa escrita que encena um presente eterno, “haverá o não-tempo sagrado da morte transfigurada”. (LISPECTOR, 1999, p.11) e assim o rito da performance acontecerá sempre que o leitor virar a página.

### Referências bibliográficas

AZEVEDO, Luciene . “Autoria e performance”. **Revista de Letras** (São Paulo), v. 47, p. 10, 2007a.

AZEVEDO, Luciene. “Representação e performance na literatura contemporânea”. In: **Aletria**, volume 16. Belo Horizonte: UFMG, 2007b.

CULLER, Jonathan. **Sobre Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997

FRANCO JUNIOR, A. “Antes da ponte Rio –Niterói e o projeto literário de Clarice Lispector em A Via Crucis do Corpo”. **Cerrados** (UnB), v. 16, p. 33-48, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Tema e técnica”. **Remate de Males**, n. 9, Campinas, 1989, pp. 177-179.

JUSTINO, Katiuce Lopes. **Esboço com luz e sombra: problemas de inscrição e apagamento do sujeito em Um Sopro de Vida**. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Departamento de Teoria Linguística e Literária, Unesp, São José do Rio Preto, 2006. 100f.

KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro: O retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

\_\_\_\_\_. **Um sopro de vida: pulsações**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_. **A cidade sitiada.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995a.

\_\_\_\_. **A maçã no escuro.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995b.

\_\_\_\_. **A via crucis do corpo.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

\_\_\_\_. **A legião estrangeira.** Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem:** uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.

RAVETTI, Graciela. “Narrativas Performáticas”. In: REVETTI, G. ; ARBEX, M. (Orgs). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais.** Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ Pós-Lit/ UFMG, 2002.

RONCADOR, Sônia. **Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice.** São Paulo: Annablume, 2002.

SÁ, O. Clarice Lispector: **A travessia do oposto.** São Paulo: Annablume, 1999.

WINTER, Lígia Maria. **Estilo S.M.:** A poética do obsceno em A Hora da Estrela. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Departamento de Teoria Linguística e Literária, Unesp, São José do Rio Preto, 2007. 170 f.